



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 1987

**Nietzsches Gedicht "Die Sonne sinkt" : Eine philologische Lektüre des
sechsten Dionysos-Dithyrambus**

Groddeck, Wolfram

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-94915>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Groddeck, Wolfram (1987). Nietzsches Gedicht "Die Sonne sinkt" : Eine philologische Lektüre des sechsten Dionysos-Dithyrambus. Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung, 16:21-46.

WOLFRAM GRODDECK

NIETZSCHES GEDICHT: „DIE SONNE SINKT“

*Eine philologische Lektüre des sechsten ‚Dionysos-Dithyrambus‘**

Die Sonne sinkt.

1.

- 1 Nicht lange durstest du noch,
2 verbranntes Herz!
3 Verheißung ist in der Luft,
4 aus unbekannten Mündern bläst mich's an
5 — die große Kühle kommt ...
6 Meine Sonne stand heiß über mir im Mittage:
7 seid mir begrüßt, daß ihr kommt
8 ihr plötzlichen Winde
9 ihr kühlen Geister des Nachmittags!
10 Die Luft geht fremd und rein.
11 Schielt nicht mit schiefem
12 Verführerblick
13 die Nacht mich an? ...
14 Bleib stark, mein tapfres Herz!
15 Frag nicht: warum? —

2.

- 16 Tag meines Lebens!
17 die Sonne sinkt.
18 Schon steht die glatte
19 Fluth vergüldet.
20 Warm athmet der Fels:
21 schief wohl zu Mittag
22 das Glück auf ihm seinen Mittagsschlaf?
23 In grünen Lichtern
24 spielt Glück noch der braune Abgrund herauf.

25 Tag meines Lebens!
 26 gen Abend gehts!
 27 Schon glüht dein Auge
 28 halbgebrochen,
 29 schon quillt deines Thaus
 30 Thränengeträufel,
 31 schon läuft still über weiße Meere
 32 deiner Liebe Purpur,
 33 deine letzte zögernde Seligkeit ...

3.

34 Heiterkeit, guldene, komm!
 35 du des Todes
 36 heimlichster süßester Vorgenuß!
 37 — Lief ich zu rasch meines Wegs?
 38 Jetzt erst, wo der Fuß müde ward,
 39 holt dein Blick mich noch ein,
 40 holt dein Glück mich noch ein.

 41 Rings nur Welle und Spiel.
 42 Was je schwer war,
 43 sank in blaue Vergessenheit,
 44 müßig steht nun mein Kahn.
 45 Sturm und Fahrt — wie verlernt er das!
 46 Wunsch und Hoffen ertrank,
 47 glatt liegt Seele und Meer.

 48 Siebente Einsamkeit!
 49 Nie empfand ich
 50 näher mir süße Sicherheit,
 51 wärmer der Sonne Blick.
 52 — Glüht nicht das Eis meiner Gipfel noch?
 53 Silber, leicht, ein Fisch
 54 schwimmt nun mein Nachen hinaus ...

Nietzsche selbst hat sich zu seinem Gedicht „Die Sonne sinkt“ nie geäußert, und er hat es auch, im Gegensatz zu einigen anderen Dithyramben des Zyklus, nur im Kontext der „Dionysos-Dithyramben“ veröffentlicht. Die Bedeutung des sechsten Dithyrambus dürfte daher wesentlich vom Sinnzusammenhang des Zyklus abhängig und nur bedingt aus der Lektüre des isolierten Textes zu rekonstruieren sein. Andererseits zeigt die Analyse des

Gedichtes, daß es grundlegende poetologische Reflexionen impliziert, die ihrerseits Voraussetzungen für das Verständnis des ganzen Dithyramben-Zyklus darstellen. Insofern eröffnet gerade die Lektüre dieses Dithyrambus einen wichtigen Einblick in die immanente Ästhetik von Nietzsches letztem Werk, wenn man die Momente der Sinntranszendenz, welche ein wesentliches Merkmal des sechsten Dithyrambus darstellen, in Beziehung zur Bedeutungsdynamik der übrigen Dithyramben-Texte setzt. Dieser letzte Schritt kann hier nur angedeutet werden; daher liegt der Akzent der Lektüre vor allem auf der autoreflexiven Dimension des Gedichtes als der Bedingung seiner Möglichkeit von Bedeutung.

Zur äußeren Form des Gedichtes

Die Besonderheit des sechsten Dithyrambus zeigt sich schon in einem äußerlichen Merkmal, das ihn von den übrigen Gedichten des Zyklus auffällig abhebt. Denn neben der, auch in anderen Dithyramben feststellbaren Tektonik, die sich in numerischen Relationen ablesen läßt, wird das Gedicht „Die Sonne sinkt“ noch von einer zweiten Gesetzmäßigkeit überformt, einem metrischen Schema. Dieses Schema sei hier skizzenhaft wiedergegeben:

1.

1	U-U-UU-	6	UU-UU-UU-U-UU	10	U-U-U-
2	U-U-	7	UUU-UU-	11	U-U-U
3	U-U-UU-	8	U-UU-U	12	U-U-
4	U-U-U-U-U-	9	U-U-UU-UU	13	U-U-
5	U-U-U-			14	U-U-U-
				15	U-U-

2.

16	-UU-U	25	-UU-U
17	U-U-	26	U-U-
18	U-U-U	27	U-U-U
19	-U-U	28	-U-U
20	U-UU-	29	U-UU-
21	-UU-U	30	-UU-U
22	U-U-UU-UU	31	UU-UU-U-U
23	U-U-U	32	UU-U-U
24	U-UU-U-UU-	33	UU-U-UU-U-

3.

34	—UU—UU—	41	—U—UU—	48	—UU—U—
35	—U—U	42	—U—U	49	—U—U
36	—UU—UU—UU	43	—U—UU—UU	50	—UU—U—UU
37	—UU—UU—	44	—U—UU—	51	—UU—U—
38	—UUU—UU	45	—U—UU—UU	52	—UU—UU—UU
39	—U—UU—	46	—U—UU—	53	—U—U—
40	—U—UU—	47	—U—UU—	54	—UU—UU—

Am metrischen Grundschema des Gedichtes läßt sich zunächst auch die äußere Architektonik des Textes zeigen, der mit 54 Versen genau doppelt so viele Verse wie „Das Feuerzeichen“ hat, nämlich 2×27 . An die hälftige Zäsur, die durch den Text selbst überspielt wird, erinnert jedoch noch der Ein-Wort-Vers, der am Anfang der zweiten 27 Verse steht und sich autoreferentiell lesen läßt: „halbgebrochen“ (V. 28).

Die drei — explizit numerierten — Teile des Gedichtes umfassen drei, zwei und wiederum drei Strophen in Abschnitten zu 15, 18 und 21 Versen, d. h. der zweite Abschnitt hat drei Verse mehr als der erste und der dritte drei Verse mehr als der zweite. Während im ersten Abschnitt die Verteilung der Versanzahl auf die Strophen noch ungleich ist (5, 4 und 6), gliedert sich der zweite Abschnitt in 2×9 und der letzte in 3×7 Verse. Mit dem regelmäßig wachsenden Umfang der drei Teile nimmt also auch die äußere Geordnetheit des Textes zu. In der numerischen Organisation des Gedichtes läßt sich ein Grundverhältnis von zwei zu drei sehen, das noch in der abstraktesten arithmetischen Reduktion spielt: der Mittelteil mit 18 Versen, das ist 2×3^2 , umfaßt das exakte Drittel von 54 Versen, oder 2×3^3 .

In der Architektonik des Textes ist aber schließlich noch das klassische Bauprinzip schlechthin zu entdecken, indem der dritte Teil des Gedichtes sich

* Die folgenden Ausführungen stellen die modifizierte Fassung eines Kapitels aus einer umfangreichen Studie über den Zyklus der „Dionysos-Dithyramben“ dar, die ich in etwa zwei Jahren vollständig vorzulegen hoffe. Diese Arbeit besteht aus der textgenetischen Edition sämtlicher Vorstufen, Reinschriften und Varianten zum Textkomplex der „Dionysos-Dithyramben“ aus den Jahren 1888 und 1889, sowie einer zusammenhängenden Beschreibung der Textentstehung. Ferner werden die Textstrukturen der neun Gedichte des Zyklus in der endgültigen Fassung analysiert. Die Lektüre des Dithyrambus „Die Sonne sinkt“ befaßt sich nur mit dem Text der endgültigen Fassung und schließt aus methodischen Gründen die Diskussion um Vorstufen und Varianten aus. Die hier vorangestellte Wiedergabe des Gedichtes folgt der Reinschrift Nietzsches (DD 24) und differiert unwesentlich von der Textgestalt in KGW VI 3, S. 393 ff. Die Hervorhebung in V. 48 ist im Druck der KGW übersehen worden.

zu den beiden ersten Teilen so verhält, wie diese zum ganzen Gedicht: der Dithyrambus „Die Sonne sinkt“ ist nach dem ‚Goldenen Schnitt‘ gebaut¹.

Das skizzierte Schema des Gedichtes gibt in metrischer Hinsicht nur Auskunft über die Verteilung der Silben auf die Verszeilen und schlägt eine Betonungsstruktur vor, die im Detail, vor allem am Anfang und Schluß der metrischen Reihen, auch anders definiert werden könnte. Verszäsuren, Takte und Pausen sind nicht angegeben. Die zurückhaltende Schematisierung des rhythmischen Musters erscheint geboten, da auch dieses Gedicht, wie die anderen Dithyramben, als freirhythmischer Text zu verstehen sein dürfte, bei dem die metrische Bindung ein Effekt der Prosodie ist. Der Unterschied zu den anderen Gedichten des Zyklus liegt aber darin, daß hier die gleichsam sekundäre Metrik über den einzelnen Vers hinaus Regelmäßigkeiten erkennen läßt, die für das Gedicht formbestimmend sind. Diese Eigenschaft läßt sich im Zyklus der „Dionysos-Dithyramben“ nur an diesem Gedicht feststellen. Durch die Existenz eines für sich beschreibbaren metrischen Musters wird „Die Sonne sinkt“ zu einem liedhaften Text, es erfüllt damit die konventionelle Vorstellung von ‚Lyrik‘.

Die Regelmäßigkeit der versübergreifenden metrischen Form ist in Abhängigkeit von der arithmetischen Organisation wirksam. Erst mit den beiden Strophen im zweiten Teil des Dithyrambus wird ein eigentlich metrisches, neun Verse umfassendes Grundmuster erkennbar. Im dritten Abschnitt ist schließlich ein siebenzeiliges metrisches Schema festzustellen, das in den Strophen des Schlußteils dreimal variiert wird. Die metrische Form ‚vervollkommnet‘ sich also erst im Verlauf des Gedichtes selbst.

Die polymetrischen Bewegungen im Vers lassen sich am einfachsten durch antike Termini beschreiben, auch wenn dadurch nicht der präzise Sachverhalt getroffen wird, da es sich weniger um direkte Verwendung der klassischen Versfüße handeln kann als eher um Anspielungen auf eine der deutschen

¹ Dieser Konstruktion liegt als (einzig sinnvolle) Maßeinheit die Verszeile zugrunde. Wenn man die ‚Länge‘ des Textes mit 54 Versen bemißt, so wäre die Proportion eigentlich $33\frac{1}{3}$ zu $20\frac{2}{3}$; zählt man aber die Titelzeile mit, also 55 Zeilen, so ergibt sich das ganzzahlige Verhältnis 34 zu 21 Zeilen, und der ‚Goldene Schnitt‘ läge, nach einer Titelzeile und 33 Verszeilen, präzise in der Zäsur von zweitem und drittem Teil des Textes.

Beide Berechnungen haben ihren ästhetischen Reiz: denn beim ‚Goldenen Schnitt‘ auf eine Strecke von 55 Einheiten tritt der seltene Fall ein, daß die Proportion (die ja wegen der Berechnungsart keine natürliche Zahl ergeben kann) fast ganzzahlig ist (genauer $33,99 : 21,01$) und mit der augenfälligen Gliederung des Gedichtes zusammenfällt. Die erste Berechnung, ohne Titelzeile, hat (mit dem genaueren Ergebnis $33,37 : 20,63$) den Effekt, daß nun der ‚Goldene Schnitt‘ direkt auf den Ausdruck: „Heiterkeit, güldene“ (V. 34) fällt.

Die Berechnung des ‚Goldenen Schnittes‘, die selbstverständlich auf jeden Text angewandt werden kann, ergibt aber im Dithyramben-Zyklus nur für das Gedicht „Die Sonne sinkt“ einen formalen Sinn. Bei den anderen Texten des Zyklus ist an den errechneten Stellen keine vergleichbare Zäsur festzustellen.

Verssprache äußerliche Metrik. Die Mannigfaltigkeit des Versmaßes hat eine das ganze Gedicht bestimmende rhythmische Funktion, indem die Versfüße im ersten Teil des Gedichtes steigend und im letzten Teil fallend sind. Im ersten Abschnitt (V. 1–15) herrschen Jamben vor, durchmischt mit Anapäst, wobei sich die dritte Strophe rein jambisch lesen läßt. Das metrische Muster des zweiten Abschnittes (V. 16–33) beginnt daktylisch-trochäisch, ist aber jambisch-anapästisch aufgelockert. Der dritte Abschnitt (V. 34–54) zeigt im metrischen Grundmuster nur trochäische und daktylische Versmaße.

Einzelne Verse lassen sich auch als viersilbige Metren interpretieren. So könnte der Titelzeile des Gedichtes nur ein einziger Versfuß zugrundeliegen, der als Dijambus zu identifizieren wäre und sich in V. 2, 12, 13, 15, 17 und 26 wiederholt. Als dazu konträrer Versfuß läßt sich der Ditrochäus ausfindig machen, der das Maß in V. 19, 28, 35, 42 und 49 bestimmt. Die beiden Schlußzeilen des Grundmusters im dritten Abschnitt lassen sich als Verbindung von Trochäus und Chorjambus auffassen, sind aber in den beiden letzten Versen des Gedichtes (V. 53/54) als elegischer Pentameter lesbar².

In der Analyse der rhythmischen Struktur dürften wohl noch weitere Anspielungen auf die antike Metrik zu finden sein, doch liegt das ästhetisch Wesentliche gerade darin, daß es nur Anspielungen sind, die das Gedicht rhythmisch bestimmen. Denn es wird nicht eine bestimmte klassische Form zitiert, sondern es wird gleichsam ‚klassische Geformtheit an sich‘ imitiert.

Ein völlig irreguläres Metrum scheint in V. 38 vorzuliegen, dessen eigenwillig stockender Rhythmus sich als Verbindung so disparater Versfüße wie Trochäus, Anapäst und Daktylus (oder gar als Kombination von erstem Päon und fallendem Jonikus) beschreiben ließe; doch die metrische Deviation hat Sinn, denn der Vers selbst lautet: „Jetzt erst, wo der Fuß müde ward“.

Das Gedicht

In der Überschrift, die ein Zitat aus dem Gedicht selbst ist (V. 17), drückt sich die Thematik des sechsten Dithyrambus als bildhaftes Geschehen aus:

² Ob es sich bei den Schlußversen, welche die Regeln des Pentameters exakt erfüllen, um eine bloße Spontananalogie handelt, ist eine unentscheidbare Frage, ebenso wie umgekehrt die Möglichkeit, daß die metrischen Strophenmuster als ganze antike Vorbilder zitieren. Die Inadäquanz antiker Metrik und deutschsprachiger Verse hat der Altphilologe Nietzsche in zwei Briefen an Carl Fuchs (KGB III 3, S. 176 ff. und KGB III 5, S. 403 ff.) formuliert. Die einzige mir bekannte metrische Analyse des Textes findet sich, allerdings nur für die Verse 34 bis 40, bei Andreas Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, dritter Band, Berlin und Leipzig 1929, S. 312.

„Die Sonne sinkt“³. Der lapidare, nur aus Subjekt und Prädikat bestehende, durch Alliteration formelhaft stilisierte Aussagesatz wirkt in seiner prosodischen Realisation kontrapunktisch zur Thematik des Untergehens, denn die Vokalfolge ‚i-o-e-i‘ und der jambische Rhythmus haben aufsteigende Qualität. In der Spannung von Prosodie und Aussage deutet sich so bereits in der Überschrift ein poetisch konstitutives Merkmal des ganzen Textes an: das Spiel mit dem Gegensinn.

1–2. Das Gedicht beginnt mit einer Negation, die zugleich ein Versprechen ist: „Nicht lange durstest du noch,/ verbranntes Herz!“ (V. 1/2). Dieser Beginn, der, was sich im ganzen Gedicht nicht wiederholen wird, alle fünf Vokale, aber keinen Umlaut enthält, zitiert den Schluß des ersten Dithyrambus „Nur Narr! Nur Dichter!“, wo es hieß: „von Einer Wahrheit/ verbrannt und durstig/ – gedenkst du noch, gedenkst du, heißes Herz,/ wie da du durstetest?“ (V. 95–98).

Die Situation, auf welche die ersten beiden Verse damit anspielen und die jetzt vor dem eigentlichen Geschehen des Gedichtes liegt, ist in V. 6 bereits Erinnerung: „Meine Sonne stand heiß über mir im Mittage“.

Durch das Bild der ‚heißen Sonne‘ wird ein extremer Zustand von Unmittelbarkeit bezeichnet, der durch das Gedicht negiert werden soll. Im Verhältnis der beiden Verse, die auf diesen Zustand verweisen: „verbranntes Herz! /.../ Meine Sonne stand heiß über mir im Mittage“ (V. 2 und 6), läßt sich, wenn man das Possesivpronomen „Meine“ als ‚eigentlich‘ zu „Herz“ gehörig versteht, eine Vertauschungsbewegung erkennen, die als Signal einer übertragenen Bedeutung verstanden werden kann: die Situation unter der ‚heißen Sonne‘ ist Allegorie für einen inneren Zustand, wo ‚Meine Sonne im Mittage‘ das ‚verbrannte Herz‘ selbst ist. Aus diesem – metonymischen –

³ Das ‚Zitat‘ aus dem Gedicht selbst ist zugleich ein Zitat aus Goethes ‚Faust‘, zweiter Teil: Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, ein und vierzigster Band. Stuttgart und Tübingen 1832, S. 302 (V. 11143–11150):

Lynceus der Thürmer
(durch's Sprachrohr).
Die Sonne sinkt, die letzten Schiffe
Sie ziehen munter hafenein.
Ein großer Kahn ist im Begriffe
Auf dem Canale hier zu seyn.
Die bunten Wimpel wehen fröhlich,
Die starren Masten stehn bereit,
In dir preis't sich der Bootsmann selig,
Dich grüßt das Glück zur höchsten Zeit.

Auf diese Verse, in denen auch die für den Dithyrambus so zentralen Worte „Kahn“ und „Glück“ vorkommen, spielt das Gedicht „Die Sonne sinkt“ ganz offensichtlich an. Die Implikationen dieser Allusion, sowie Nietzsches Verhältnis zu Goethes ‚Faust‘, können hier nicht entwickelt werden.

Verhältnis von „Herz“ und „Sonne“ erklärt sich auch die eigentümlich veräußerlichte Beziehung, in welcher das angesprochene ‚verbrannte Herz‘ zum lyrischen Subjekt steht, und die sich in der Metonymie „Herz“ für ‚Dichter‘ ausdrückt.

Der Übergang in den neuen Zustand und das eigentliche Geschehen des Gedichtes wird mit dem Wort „Verheißung“ (V. 3) initiiert. Es steht für ‚Versprechen‘, ‚nahe Erfüllung‘ in Korrelation zu „durstest du“, aber auch für ‚Verkündigung‘. Doch es läßt sich im Wort „Verheißung“ auch noch eine Paronomasie hören, die sich aus dem Kontext mit „verbrannt“ und „heiß“ ergibt: ‚Ver-heißung‘ als Perfektivierung von ‚heiß‘.

Der Wechsel vom Extrem eines sensuellen Zustandes („verbranntes Herz“) in einen spirituellen („ihr kühlen Geister“ V. 9) ist als sinnliche Erfahrung des Gegensatzes von ‚verbrannt‘, ‚heiß‘ (V. 2, V. 6) und ‚kühl‘ (V. 5, V. 9) dargestellt, dem die Differenz der Tageszeiten ‚Mittag‘ (V. 6) und ‚Nachmittag‘ (V. 9) entspricht. Auch der neue Zustand wird somit als sinnliche Wahrnehmung beschrieben („in der Luft“, V. 3, „bläst“, V. 4, „Winde“, V. 8), wobei jedoch durch die Metaphorik selbst wieder ein allegorischer Sinn deutlich wird. In der metaphorischen Verdichtung von ‚Luft‘ und ‚Wind‘ mit der ‚Verheißung‘, welche durch die Relation zu ‚Münder‘ als sprachliches Geschehen präzisiert wird, ist die Anspielung auf die antike und christliche Lehre vom Pneuma, dem Luft-Geist und dem Hagion Pneuma unüberhörbar. Die „große Kühle“ (V. 5) ist die Ankunft eines – freilich unbekannten – Geistes. Die „Verheißung“, deren Subjekt anonym bleibt, „ist in der Luft“; die „Münder“, aus denen sie kommt, sind in unbestimmter Mehrzahl und ‚unbekannt‘ (V. 4), grammatisches Subjekt ist ein an ‚mich‘ angehängtes, apostrophiertes ‚es‘: „bläst mich’s an“. Das „s“, dem auch eine gewisse onomatopoetische Qualität eignet, ist das grammatische Pendant zu „Meine Sonne“ und das eigentliche Subjekt der ‚Verheißung‘. Da es sich aber im Geschehen auflöst, ist es kein logisches Subjekt mehr, sondern repräsentiert das Geschehen selbst⁴. Die Funktion der Substantivierung des Adverbs ‚kühl‘ als Subjektersatz in V. 5: „die große Kühle kommt“ wird im Vergleich zum folgenden V. 6 deutlich: „Meine Sonne stand heiß“. Die Opposition von ‚heiß‘ – ‚kühl‘, ‚stand‘ – ‚kommt‘ ist auch eine von „Sonne“ und „s“, Subjekt und Subjektlosigkeit.

Die Begrüßungsformel in V. 7 gilt den Wirkungen des „s“ und auch da nicht zuerst den ‚Winden‘, sondern ihrer Tätigkeit: „daß ihr kommt“. Im

⁴ Die Opposition der beiden grammatischen Subjekte „Meine Sonne“ und „s“ in der Exposition des Dithyrambus liest sich wie eine Illustration des erkenntnistheoretischen Aphorismus 17 aus „Jenseits von Gut und Böse“ über den Satz ‚ich denke‘, der noch in der Form ‚es denkt‘ ein „Aberglauben“ ist: „und vielleicht gewöhnt man sich eines Tages noch daran, auch seitens der Logiker ohne jenes kleine ‚es‘ (zu dem sich das ehrliche alte Ich verflüchtigt hat) auszukommen“ (KGW VI 2, S. 25).

Parallelismus „ihr plötzlichen Winde“ (V. 8) und „ihr kühlen Geister“ wird die Anspielung auf das Pneuma besonders deutlich, und könnte, wenn man die Hypallage erkennt (‚kühle Winde‘ – ‚plötzliche Geister‘), als Darstellung einer mystischen Inspiration des Gedichtes selbst verstanden, oder – wie sich später zeigen wird – mißverstanden werden.

3. Die bisher nur in der Darstellung sich andeutende Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit des Geschehens wird in der dritten Strophe zum Thema. Der zur Reflexion überleitende V. 10: „Die Luft geht fremd und rein“ ist mehrdeutig. Er illustriert zunächst nur V. 5, „die große Kühle kommt“, tritt dann aber schon in Widerspruch zu dieser Aussage, denn was ‚kommt‘ (V. 5, V. 7), ‚geht‘ auch zugleich – die Bewegung wird paradox, d. h. statisch. Die adverbiale Bestimmung ‚fremd und rein‘, wiederum erklärbar als Hypallage aus ‚es geht eine fremde und reine Luft‘, entfaltet in Relation zu ‚gehen‘ die Konnotation: ‚fremdgehen‘, im Sinne einer erotischen Eskapade, die sich durch das nachgestellte „und rein“ als unschuldiges Tun ausgibt.

Im folgenden Satz (V. 11–13) wird der atmosphärische Erotismus der Situation beim Namen genannt, wenn vom „Verführerblick“ der „Nacht“ die Rede ist. Die Anthropomorphisierung eines Begriffes durch das Spiel mit der Doppelsinnigkeit des grammatikalischen Geschlechts als *genus* und als *sexus* ist ein favorisiertes Stilmittel Nietzsches⁵, und so bewirkt die Personifikation der ‚Nacht‘ als ‚schielende Verführerin‘ eine Subversion im Verhältnis von sensueller und spiritueller Bedeutung der beiden Zustände: die ‚Verheißung‘, die aus der tödlichen Unmittelbarkeit der ‚Sonne‘ Rettung verspricht, wird als trügerische ‚Verführung‘ erkannt. Das Homoiarkton ‚schielt‘/ ‚schieft‘ und die Häufung des Vokales ‚i‘ in den Versen 11 und 12 wirkt karikierend und bestätigt den Eindruck des durchschauten Betruges.

Mit der personifizierten ‚Nacht‘ gibt sich nun auch der eigentliche Gegenbegriff zu ‚Sonne‘ wieder als grammatikalisches und logisches Subjekt zu erkennen.

⁵ Zur allegorischen Szene einer ‚ménage à trois‘ von ‚Zarathustra‘, ‚dem Leben‘ und ‚der Weisheit‘ ausgeweitet, findet sich dieses Stilmittel etwa im Kapitel „Das andere Tanzlied“ aus dem dritten Zarathustra. Die Personifikation von ‚die Wahrheit‘ als ‚Weib‘ findet sich an exponierten Stellen der Schriften Nietzsches: Beginn der Vorrede von „Jenseits von Gut und Böse“, wo die „linkische Zudringlichkeit“ der ‚Dogmatiker‘ bedauert wird; oder der Schluß der zweiten Vorrede zu „Die fröhliche Wissenschaft“, die den Hinweis gibt: „Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib, das Gründe hat, ihre Gründe nicht sehen zu lassen? Vielleicht ist ihr Name, griechisch zu reden, Baubo? ...“ und in altphilologischer Verbrämung eine drastische Anspielung auf das weibliche Genitale enthält. Die Belege für die sprachspielerische Verwendung des grammatikalischen Geschlechtes mit konnotativer Absicht ließen sich fast beliebig vermehren; der Schluß dürfte naheliegen, daß, wo die Personifizierung des grammatikalischen *genus* stattfindet, sie auch eine evokative Funktion hat.

Der neue Zustand ist nun abermals nur ein heroisch subjektiver, wie es auch die erneute Anrede an das eigene Herz zeigt: „Bleib stark, mein tapfres Herz!“ (V. 14).

In der Enttäuschung über die als Täuschung erkannte ‚Verheißung‘, die als ‚Verführung‘ doch bestehen bleibt, wird Ambivalenz hörbar. Zwar schließt der erste Teil des Dithyrambus, wie er begonnen hat, mit einer Negation: „Frag nicht: warum?“ (V. 15). Aber durch das Fragezeichen, mit dem die verbotene Frage versehen ist, steht das Verbot selbst infrage. Und ‚warum?‘ würde nach dem Grund der Täuschungen fragen, oder – wie zu zeigen sein wird – nach der Begründung des Gedichtes selbst.

4.–5. Die beiden Strophen des Mittelteils weisen ein gleiches metrisches Grundschema auf, die zweite Strophe läßt sich somit schon vom Rhythmischen her als Responsion der ersten verstehen. Der identische Anfangsvers beider Strophen legt es nahe, daß die Responsion auch auf der semantischen Ebene des Textes ihre Entsprechung hat. Die beiden Verspaare am Beginn der Strophen (V. 16/17 und V. 25/26) sind, ohne Bezug auf die je folgende Versgruppe, gleichbedeutend. Der Ausdruck „Tag meines Lebens“ ist nun allerdings selbst doppeldeutig, er kann als Hervorhebung (‚ein besonderer Tag im Leben‘, ‚festlicher Tag‘) oder als Genetivmetapher gelesen werden (‚mein Leben wie ein Tag‘) und hätte das eine Mal also bloß beschreibende, das andere Mal übertragene Bedeutung. Wenn man V. 16 in hervorhebendem Sinne versteht, stellt die ganze erste Strophe eine Naturschilderung dar, einen ‚Sonnenuntergang‘ (vgl. V. 17). In der zweiten Strophe ließe sich der gleiche Wortlaut des Anfangsverses (V. 25) als Metapher auffassen, die Strophe als ganze wäre Allegorie für ‚Lebens-Abend‘ (vgl. V. 26). Doch entspricht eine solche einfache Zuordnung der beiden Strophen zu direkter und übertragener Bedeutung nur einem vordergründigen Eindruck.

Den Anfangsversen der beiden Strophen liegt eine konventionelle poetische Figur zugrunde, welche die traditionelle Metapher vom ‚Lebensabend‘ variiert, die schon in der Poetik des Aristoteles als Schulbeispiel für die ‚Metapher nach der Analogie‘ aufgeführt wird. Aristoteles sagt⁶:

„Analogie nenne ich es, wo das zweite sich zum ersten verhält wie das vierte zum dritten. Dann wird an Stelle des zweiten das vierte gesagt oder an Stelle des vierten das zweite“. Und im Beispiel: „wie das Alter sich zum Leben verhält, so verhält sich der Abend zum Tage. Man wird also den Abend ‚Alter des Tages‘ nennen und das Alter ‚Abend des Lebens‘ oder wie Empedokles ‚Sonnenuntergang des Lebens““.

⁶ Aristoteles, Poetik, Kapitel 21 (1457b). Das Zitat folgt der Übersetzung von O. Gigon (Aristoteles, Poetik, Stuttgart 1967), der das Empedokles-Wort *δυσμᾶς* mit ‚Sonnenuntergang‘ übersetzt. Nietzsche erwähnt übrigens diese Aristoteles-Stelle ausdrücklich in seiner Rhetorikvorlesung von 1874 (vgl. GA XVIII, S. 266).

Der entscheidende Gedanke ist die Wechselseitigkeit der Metaphorisierung; daß nämlich das Lebensende durch das Tagesende, wie auch umgekehrt das Tagesende durch das Lebensende ausgedrückt werden kann. Diese Umkehrbarkeit der ‚Metapher nach der Analogie‘ unterscheidet sie von der einfachen, auf einem bloßen Vergleich beruhenden Metapher und ermöglicht, wenn man sie als Funktion im Gedichttext annimmt, eine neue Einsicht in das Verhältnis der beiden Strophen zueinander. Der erste Eindruck, der dem Text nicht gerecht wurde, beruhte auf der Annahme eines einfachen Vergleiches: Naturschilderung (V. 16–24) und Selbstaussage des Betrachters, der in der Naturanschauung ein Bild für den eigenen Zustand findet (V. 25–33). Nun läßt sich die zweite Strophe, deren metaphorischer Duktus offensichtlich ist, genau umgekehrt lesen: Gegenstand der Aussage ist nicht der innere Zustand des Betrachters, sondern die äußere Naturerscheinung; die Worte „Tag“ (V. 25) und „Abend“ (V. 26) sind nun gerade nicht als Metapher, sondern als eigentliche Aussage aufzufassen. Die Bildlichkeit der folgenden Verse ist eine Anthropomorphisierung im Sinne der aristotelischen Bildung: „Alter des Tages“. Für die erste Strophe hingegen wird jetzt die übertragene Bedeutung faßbar: sie läßt sich als durchgängige, zur Allegorie ausgeweitete Metapher für den inneren Zustand des Betrachters begreifen; „Tag“ (V. 16) ist Metapher für ‚Leben‘ und „die Sonne sinkt“ (V. 17) steht für das ‚Lebensende‘, den – wie es schon Empedokles nannte – „Sonnenuntergang des Lebens“. Für eine solche poetologische ‚lectio difficilior‘ spricht schon die Beziehung von V. 17 zum Titel des ganzen Gedichtes als Signal für die übertragene Bedeutung, vor allem aber der Kontext der beiden Strophen.

In einer allegorischen Deutung der ersten Strophe stellen sich Korrespondenzen zum ersten Teil des Gedichtes her, die verschwinden, wenn man die Verse 16 bis 24 als bloße Naturbeschreibung nimmt. Die ‚verguldete glatte Fluth‘ wird lesbar als Metapher für das Bewußtsein, tertium comparationis ist ‚Oberfläche‘, die Unbewegtheit über dem ‚Abgrund‘; damit entspricht das Bild eben jener Instanz, die in V. 15 dem Herzen verbietet, ‚warum?‘ zu fragen. Und im folgenden Vers: „Warm athmet der Fels“ ist ‚Fels‘ eine Anspielung auf die traditionelle Allegorie der Tugend, des standhaften Herzens und verweist dann auf V. 14: „Bleib stark, mein tapfres Herz“; auch daß der das ‚Herz‘ bedeutende ‚Fels‘ „warm athmet“ gibt in der übertragenen Deutung Sinn, denn das ‚Herz‘ war ‚verbrannt‘ von ‚meiner Sonne‘ (V. 2 und 6). Nun, da es „warm athmet“, scheint es getröstet zu sein, wie auch das ‚Bewußtsein‘ beruhigt ist, ‚glatt‘ und ‚verguldet‘⁷.

⁷ Die allegorische Deutung der ‚glatten Fluth‘ als ‚Bewußtsein‘ stellt zunächst eine Sinnverkürzung des Textes dar, denn „glatte/ Fluth verguldet“ ist unschwer auch als Bild für den ‚halkyonischen Zustand‘ (vgl. unten Anm. 15) zu identifizieren, in dem die Ruhe des

Das Wort „Mittag“ (V. 21) erinnert die dem Gedicht vorgängige Situation des Herzens „im Mittage“ (V. 6), doch wäre es ungenau, dabei noch von einer einfachen allegorischen Relation zu reden, denn „Mittag“ ist schon in V. 6 offenbar Metapher. Schließlich liegt mit dem Wort „Glück“ (V. 22 und V. 24) eine Metapher in der Metapher vor, es steht für etwas, das selbst schon metaphorische Funktion hat: es ist ‚natürlich‘ die ‚Sonne‘ gemeint, die den ‚Fels‘ erwärmt hat und deren Licht vom Meeresgrund reflektiert wird. Genau gelesen, geht diese Rückführung der Metapher „Glück“ nicht ganz mit dem Text auf: die ‚zu Mittag schlafende Sonne‘ ist ein kühnes, wenn nicht paradoxes Bild. Ein Moment der Irritation haftet aber auch schon der Formulierung „schief ... das Glück“ an, denn sie konnotiert den Gegensatz eines abwesenden oder zumindest bewußtlosen Glückes. Damit scheint „Glück“ in V. 22 der „Sonne“ in V. 6 zu entsprechen. Versteht man nun, im Zuge der allegorischen Deutung der ganzen Strophe die Frage: „schief wohl zu Mittag/ das Glück auf ihm seinen Mittagsschlaf?“ als Entsprechung zu V. 6: „Meine Sonne stand heiß über mir im Mittage“, so kann sie als Antiphrasis verstanden werden. Der Ausdruck „Mittagsschlaf“, der als *Figura etymologica* von ‚schief zu Mittag‘ noch eigens betont ist, bewirkt eine stilistische Irritation, da er aufgrund der evozierten Vorstellung ein komisches Moment enthält, das, wegen der Unangemessenheit des Ausdrucks, in der feierlichen Diktion des Dithyrambus als Stilbruch empfunden werden könnte. Begreift man es aber als bewußtes Stilmittel und Ironiesignal einer Antiphrasis, so wird die Korrelation zum ‚schiefen Verführerblick der Nacht‘ in V. 11/12 deutlich. Es ließe sich nun das Motiv des ‚Mittagsschlafes‘ auch als spielerische Vertauschungsfigur für das Verhältnis ‚Sonne‘/‚Nacht‘ deuten, wie es im ersten Teil des Dithyrambus entwickelt wurde. Auf der phonetischen Ebene des Gedichtes läßt sich eine weitere Korrespondenz entdecken, die das Wort ‚Glück‘ an ‚die Nacht‘ (V. 13) bindet: die beiden Verben (V. 21 und 24), die sich auf ‚Glück‘ (erst als Subjekt und dann als Objekt) beziehen, „schief“ und „spielt“, alliterieren und reimen auf die Worte ‚schief‘ und ‚schießt‘ (V. 11), mit denen ‚die Nacht‘ charakterisiert wurde. Von der ‚Nacht‘ ist auch, allegorisch gelesen, im letzten Satz der Strophe die Rede: der „braune Abgrund“

Bewußtseins nur ein Element ist. Andererseits ist gerade dieses Element für die allegorische Sinnstruktur der Strophe entscheidend. Die Auffassung von ‚Bewußtsein‘ als ‚Oberfläche‘ ist ein zentraler Gedanke Nietzsches, der seine kompakteste Formulierung wohl im „Ecce homo“ findet: „Bewusstsein ist eine Oberfläche“ (KGW VI 3, S. 292).

In den beiden Mittelstrophen des Gedichts lassen sich schließlich neben „Oberfläche“ noch weitere Motive wiedererkennen, mit denen Nietzsche – in „Die fröhliche Wissenschaft“, Aphorismus 45 – den „Charakter Epikur's“ beschreibt: „– ich sehe sein Auge auf ein weites weissliches Meer blicken, über Uferfelsen hin, auf denen die Sonne liegt [...] Solch ein Glück hat nur ein fortwährend Leidender erfinden können, das Glück eines Auges, vor dem das Meer des Daseins stille geworden ist, und das nun an seiner Oberfläche und an dieser bunten, zarten, schauernden Meeres-Haut sich nicht mehr satt sehen kann: es gab nie zuvor eine solche Bescheidenheit der Wollust.“ Vgl. dazu unten Anm. 19.

bezeichnet im bildlichen Zusammenhang der Strophe die ‚Meerestiefe‘ und bedeutet in der allegorischen Relation die ‚Nacht‘; denn ‚braun‘ ist ein Epitheton ornans der ‚Nacht‘⁸. Schließlich darf der „Abgrund“, wörtlich verstanden als die Abwesenheit eines ‚Grundes‘, als Metapher der Sinn-Frage „warum?“ gelesen werden, und so ergibt sich die Relation zu V. 15: „Frag nicht: warum?“. Die erste Strophe des Mittelteils erweist sich somit als komplexe Allegorie, welche die Elemente des ersten Teils in ihrer Bildstruktur gleichsam ‚aufhebt‘, indem sie sie als erinnerte anverwandelt.

In der anderen Strophe des Mittelteiles wird nun, wie schon angedeutet, das, was in der ersten Strophe als Metapher fungierte, zum eigentlichen Gegenstand der Aussage: der Abend des Tages. Der enge Zusammenhang mit der vorigen Strophe realisiert sich nicht nur in der metrischen Parallelität und im gleichlautenden Anfangsvers, sondern auch in der dreifachen Anapher mit ‚schon‘ (V. 27, 29 und 31), die das ‚schon‘ in V. 18 aufnimmt. Gegenüber der Aussage dort: „Schon steht“ suggerieren die Formulierungen in der zweiten Strophe eine gestische Intensivierung und Temposteigerung: „Schon glüht .../ schon quillt .../ schon läuft“.

Ein Gegensatz von Statik und Bewegung ist bereits im Vergleich der je zweiten Verse beider Strophen festzustellen: in V. 17 ein Aussagesatz, der einen momentanen Zustand festhält; in V. 26 ein Ausrufesatz, der eine Richtung, die Bewegung auf ein Ziel, vorgibt. In V. 17 wird ein Subjekt genannt: „die Sonne“, in V. 26 findet sich wieder das anonyme „s“ im Verb „gehts“. Die anaphorische Häufung des ‚schon‘ setzt eine Bewegung in Gang, die in V. 18 („schon steht“) gerade noch aufgehalten wird. Anders gesagt: repräsentiert die erste, metaphorische Strophe eine Aufhebung der Zeit, so betont die zweite gerade das Moment der Zeitlichkeit. Damit wiederholt sich die Situation des ersten Gedichtteils, die auf dem, wenn auch trügerischen, Gegensatz von Statik (V. 6) und Bewegung (V. 7) beruhte, und d. h. auch auf dem Gegensatz von Subjekt und Subjektlosigkeit, „Sonne“ (V. 6) und „s“ (V. 4).

Der Bezug des Possessivpronomens ‚dein‘ (in V. 27, 29, 32 und 33) ist nur scheinbar unbestimmt. Aufgrund der Einsicht in das Verhältnis von Bild und Aussage im Mittelteil des Gedichtes, kann sich ‚dein‘ nur auf ‚Abend‘, bzw. ‚Tag‘, aber nicht auf ‚Leben‘ beziehen, es stellt also keine lyrische Selbstanrede dar. Daß dieser Eindruck gleichwohl entstehen kann, liegt am zunehmend anthropomorphen Charakter der sich entfaltenden Bilder.

⁸ So schon im Grimmschen Wörterbuch, Artikel „braun“: „4) braun als epithet der nacht und des schattens drückt schwarz aus, nox atra“. Weiterführende Angaben bei Karl Vietor, Die Barockformel „braune Nacht“ in: Zeitschrift für deutsche Philologie 63 (1938), S. 284–298. Nietzsche verwendet diese Formel im sogenannten ‚Venedig‘-Gedicht (KGW VI 3 S. 289) und in „Mein Glück“ (KGW V 2 S. 332). Der Ausdruck „braune Meere“ findet sich in „Von der Armut des Reichsten“, V. 40, wieder.

Die Metapher ‚Auge‘ für ‚Sonne‘, welche die Bildlichkeit der ganzen zweiten Strophe (V. 25–33) bestimmt, ist ein literarischer Topos⁹; er wird aber poetisch reaktiviert durch den ungewöhnlich anmutenden Ausdruck „halbgebrochen“ (V. 28), der sich sowohl als Ausdruck des Todes als auch der erotischen Verzückung lesen läßt. In dieser Ambivalenz des ‚halbgebrochenen Auges‘ ist wieder der ‚schiefe Verführerblick der Nacht‘ zu erkennen. Die Konnotation des Verströmens und der Auflösung verbildlicht sich im ‚Thau‘, der, als Auswirkung der nächtlichen Abkühlung, die Gegensätze ‚Sonne‘ und ‚Nacht‘ miteinander verbindet. Mit der Genetivmetapher „Thaus/ Thränengeträufel“ (V. 29/30) wird die Metaphorik des ‚Auges‘ weitergeführt.

Gegenstand der Beschreibung in der letzten Verstrias (V. 31–33) ist das über die Meeresoberfläche sich ausbreitende Abendrot: „Purpur“. Das Wort „Purpur“ stellt aber auch, auf sich selbst verweisend, eine Verdoppelung des Wortes ‚pur‘ dar: ‚rein‘. Vorbereitet durch „Thänengeträufel“ (V. 30) suggeriert die Prädikation „schon läuft“ (V. 31) zunächst eine Fortsetzung der Tränenmetaphorik¹⁰, die sich aber unmerklich ins rein Emotionale verlagert: „Liebe“ (V. 32) und „Seligkeit“ (V. 33). Den Übergang zum Ausdruck der inneren Empfindung markiert das Wort „still“ (V. 31). Die Bedeutung ‚lautlos‘, die in diesem Übergang enthalten ist, verweist andererseits gerade auf die reine Ästhesie des Auges. Der Anblick, ‚Purpur‘ und ‚weiße Meere‘, ist freilich, in seiner expressiven Bildkraft, zugleich symbolisch überhöht. Denn die Genetivmetapher „deiner Liebe Purpur“ (V. 32) wirkt sich auch auf die Bedeutung von „weiße Meere“ aus: ‚weiß‘ als Farbe der Unschuld, aber mehr noch als Symbol des Todes. Die Verschmelzung von Liebe und Tod, Eros und Thanatos, klingt auch im Schlußvers des Mittelteils mit: „deine letzte zögernde Seligkeit“ (V. 33).

Die beiden symbolisch deutbaren Farben ‚weiß‘ und ‚Purpur‘ lassen noch eine andere, textstrukturierende Funktion erkennen; denn „weiße Meere“ ist antonym zu „braune Abgrund“ (V. 24), dessen Denotation ja ‚schwarzer Meeresgrund‘ ist, und ‚Purpur‘ kontrastiert mit ‚grüne Lichter‘ (V. 23). ‚Grün‘, als Komplementärfarbe von ‚Purpur‘, scheint nun, rückwirkend, ebenfalls für symbolische Konnotationen offen zu sein. Die Deutung des ‚Grün‘ als konventionelles Farbsymbol für ‚Hoffnung‘ fügt sich nicht in den Kontext, sie widerspricht der konträren Spannung, in der die beiden Strophenschlüsse zueinander stehen. Es gibt aber die Möglichkeit, ‚grün‘ als Symbolisierung von ‚Neid‘ zu verstehen; diese Konnotation bietet sich jedenfalls, innerhalb

⁹ „Wär’ nicht das Auge sonnenhaft,/ Die Sonne könnt’ es nie erblicken“ sagt Goethe in den ‚Zahmen Xenien‘. Der Vers wird auch in Büchmanns ‚geflügelten Worten‘ aufgeführt. Dort ist ferner der Hinweis darauf zu finden, daß Plotin und schon Plato diesen Vergleich verwenden.

¹⁰ Vgl. „Klage der Ariadne“, V. 99: „All meine Thränen laufen“.

des Zyklus, durch die Parallelstelle im ersten Dithyrambus an, „Nur Narr! Nur Dichter!“ V. 83/84: „grün zwischen Purpurröthen/ und neidisch“¹¹. Wenn, wie vorgeschlagen, der „braune Abgrund“ (V. 24) als Allusion auf „die Nacht“ (V. 13) aufgefaßt wird, erhält ‚grün‘ als Farbmetapher des Neides einen Hintersinn: das „Glück“, das da ‚heraufgespielt‘ wird (V. 24), könnte Täuschung sein, ein vertauschtes Glück.

In der Dynamik der rückwirkenden Symbolisierung oder, allgemeiner noch, Semantisierung der Bildlichkeit, die aus dem komplementären Verhältnis der beiden Strophen entsteht, wird nun auch die poetologische Struktur des Mittelteils deutlicher. Hier ist nochmals an das Zitat aus der aristotelischen Poetik zu erinnern. Eine ‚Metapher nach der Analogie‘, im Sinne des Aristoteles, ist nur dann konstruierbar, wenn die Ausgangspaare, also die Proportionen ‚Tag : Abend‘ und ‚Leben : Alter‘, selber metonymisch sind¹². Der Vorgang der Übertragung, die ‚Metapher‘, besteht aus der Vertauschung der einzelnen Glieder der Grundproportionen und stellt sozusagen eine Hypallage des ursprünglichen Vergleiches dar. Das Ergebnis sind zwei Metaphern, die sich durch das reziproke Verhältnis von eigentlicher und übertragener Aussage unterscheiden. Die Verwendung der Hypallage als poetisches Stilmittel erwies sich als bestimmendes Merkmal im ersten Abschnitt des Dithyrambus, im zweiten Abschnitt ist sie das konstituierende Element im Verhältnis der beiden Strophen zueinander. Das Resultat ist ein irritierender Reichtum an Korrespondenzen von Bildern und Bedeutungen, deren poetischer Effekt die Auflösung der Eindeutigkeit im Verhältnis von Bezeichnetem und Bezeichnendem ist. Das metaphorische Sprechen löst sich aus der Bindung an ein eigentlich Gemeintes, weil das eigentliche Gemeinte jeweils nur die Metapher für das uneigentlich Gesagte selbst ist. Damit erweist sich der Sinn der ‚Metapher nach der Analogie‘ als Darstellungsmittel des reinen dichterischen Sprechens, das nur noch sich selbst zum Inhalt hat.

6. Ein Blick ins Grimmsche Wörterbuch lehrt, daß mit ‚Heiterkeit‘ ursprünglich etwas Äußeres, ‚Klarheit‘, ‚Glanz‘ oder ‚glänzende Erscheinung‘, bezeichnet wurde, und daß diese Bedeutung bis ins 19. Jahrhundert dominiert hat¹³. Auch in V. 34 des Dithyrambus hat „Heiterkeit, güldene“, wie es sich

¹¹ Das Wort ‚grün‘ kommt in der endgültigen Fassung des Zyklus nur an diesen beiden Stellen vor. Da zwischen „Nur Narr! Nur Dichter!“ und „Die Sonne sinkt“ eine enge thematische Verwandtschaft besteht, können beide Stellen als echte Parallelstellen interpretiert werden.

¹² Diese metonymische Voraussetzung ist auch im zweiten Beispiel, das Aristoteles an der besagten Stelle seiner Poetik anführt (vgl. Anm. 6), ganz evident: „So verhält sich etwa der Becher zu Dionysos wie der Schild zu Ares. Dann wird man den Becher ‚Schild des Dionysos‘ nennen und den Schild ‚Becher des Ares‘“. — Inzwischen hat sich auch Umberto Eco mit den Konsequenzen dieses poetologischen Paradigmas systematisch auseinandergesetzt; vgl. Semiotik und Philosophie der Sprache, München 1985, S. 143 ff.

¹³ Die Artikel „heiter“ und „Heiterkeit“, erschienen 1877 in ‚des vierten Bandes zweiter

auch aus der Parallele zu V. 18/19: „glatte/ Fluth vergüldet“ ergibt, primär die Bedeutung von ‚glänzende Erscheinung‘. Die psychologische Bedeutung von ‚Gemütsstimmung‘ entsteht, als übertragene, erst aus der paradoxalen Beziehung zu ‚Vorgenuß des Todes‘ (V. 35, 36). Daß dieser „Vorgenuß“ ein „heimlichster süßester“ ist, stellt, über die Ambiguität des Wortes ‚heimlich‘, das die Vertrautheit ebenso sehr wie das Verbot des ‚Genusses‘ meint, wieder eine Verbindung zu ‚Verführerblick‘ (V. 12) her, die wenig später mit dem Wort „Blick“ (V. 39) bestätigt wird. Die „Heiterkeit“, welche die im Mittelteil des Gedichtes evozierte äußere Anschauung bezeichnet, wird erst durch den Imperativ „komm!“ (V. 34) zur Metapher einer Empfindung und zum ‚Vorgenuß des Todes‘ verinnerlicht.

Der anschließende Interrogativsatz, der dritte im Gedicht, „Lief ich zu rasch meines Wegs?“ (37), nennt erstmals das Subjekt des Dithyrambus im Nominativ, „ich“, und macht es zum Gegenstand einer wieder nicht rhetorischen, sondern dubitativen Frage. Der Tempuswechsel von Präsens in Präteritum erinnert an die dem Gedicht vorgängige Situation: „Meine Sonne stand heiß über mir im Mittage“ (V. 6). Der Gegensatz von ‚stehen‘ und ‚laufen‘, der die Korrelation der Verse 37 und 6 evident macht, bezeichnet darüberhinaus eine konstituierende Polarität, die sich im Wechsel von Antonymen durch das ganze Gedicht zieht: ‚kommen‘ (V. 5) – ‚stehen‘ (V. 6) – ‚kommen‘ (V. 7) – ‚gehen‘ (V. 10) – ‚bleiben‘ (V. 14) – ‚stehen‘ (V. 18) – ‚laufen‘ (V. 31) – ‚kommen‘ (V. 34) ‚laufen‘ (V. 37) – ‚einholen‘ (V. 39, 40) – ‚sinken‘ (V. 43) – ‚stehen‘ (V. 44) – ‚ertrinken‘ (V. 46) – ‚liegen‘ (V. 47) – ‚hinausschwimmen‘ (V. 54). So ergibt sich die Vorstellung vom ‚Lebensweg‘, wo ein ‚ich‘ in der Nähe des ‚Todes‘ auf den ‚Mittag‘ des Lebens zurückschaut.

Die Verse 37–40 bewirken in der Spannung von Statik und Bewegung einen Ruhepunkt, der in der Verdoppelung des Verbs ‚einholen‘ den Charakter einer Zäsur des ganzen Textes annimmt. Diese Zäsur spiegelt sich auch auf der rhythmischen Ebene, indem V 38, wie schon gezeigt wurde, die metrische Regel gleichsam illustrativ verletzt, als der einzige Vers, „wo der Fuss müde ward“. Das Wort „Jetzt“ zu Beginn dieses Verses hat schließlich, wie die Anfangsworte „Wer hier“ und „Hier, wo“ im vierten und fünften Dithyrambus, eine deiktische Funktion, die sich auf den Text selber richtet. Das letzte Verspaar der Strophe erreicht, in extremer sprachlicher Parallelität, mit der

Abtheilung‘ im Grimmschen Wörterbuch, bringen noch ausführliche Belege für die alte Bedeutung des Wortes. Der Vergleich mit dem Artikel „heiter“ in: Duden, das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 6 Bänden, Band 3, 1979, zeigt die sprachgeschichtliche Bedeutungsverschiebung; hier wird die psychologische Bedeutung ‚Fröhlichkeit‘ an erster Stelle und deutlich extensiver referiert als die ursprüngliche, heute zur meteorologischen Bezeichnung reduzierte Bedeutung ‚sonnig‘.

minimalen Phonemdifferenz B/G und i/ü ein Maximum an Signifikanz: „holt dein Blick mich noch ein/ holt dein Glück mich noch ein“ (V. 39/40). Die Bedeutung dessen, was das „ich“ ‚einholt‘, liegt, poetologisch verstanden, in der Gleichsetzung der Worte ‚Blick‘ und ‚Glück‘. Damit bezieht sich der Parallelismus in V. 39/40 auf die beiden Strophen des Mittelteils, indem „Glück“ die erste (V. 22), „Blick“ die zweite Strophe („Auge“ V. 27) zitiert. Das metonymische Verhältnis ‚Blick‘ – ‚Glück‘ ist doppelsinnig: ist ‚Blick‘ die Tätigkeit des Anschauens, so ist ‚Glück‘ das Angeschauete, ist ‚Glück‘ aber die Empfindung des Betrachters, so ist ‚Blick‘ das Empfundene. Die kausale Relation ist also umkehrbar und entspricht der, dem Mittelteil des Gedichtes zugrundeliegenden, Struktur der ‚Metapher nach der Analogie‘. Durch den syntaktischen Parallelismus wird nun das metonymische Verhältnis von ‚Blick‘ und ‚Glück‘ metaphorisch überlagert¹⁴, und dies so, daß eines Metapher des anderen ist. Damit wird aber, durch das Spiel der Vertauschungen im bisherigen Text vorbereitet, die Metaphorik absolut.

Das Possessivpronomen „dein“ (V. 39 und 40) bezieht sich syntaktisch auf „Heiterkeit“ (V. 34) und damit auf den im Mittelpunkt des Gedichtes evozierten Anblick. Das Wort „Heiterkeit“ läßt sich aber auch, in dem Sinne, den es in Nietzsches späten Bemerkungen zur Ästhetik erhält, autoreflexiv, als Synonym für ‚Vollkommenheit‘¹⁵ lesen. Der Imperativ „komm!“ (V. 34) wird nun zur Invokation des eigenen poetischen Sprechens, das sich im Parallelismus von ‚Glück‘ und ‚Blick‘ vervollkommnet und die Metonymik der Bildersprache mit einer in sich ruhenden Metapher, mit dem Wort „Glück“, ‚einholt‘.

7. Das ‚Glück‘, als in sich ruhendes, wird zum Gegenstand der folgenden Strophe, die mit dem Wort „Rings“ (V. 41) beginnt. Der konzentrische Bau

¹⁴ In seiner ‚Einführung: Linguistische Poetik‘ demonstriert Elmar Holenstein den „Satz von der Projektion des Äquivalenzprinzips auf die syntagmatische Achse“, der „mit gutem Recht als das strukturalistische Prinzip der Dichtkunst bezeichnet werden“ könne, gerade an den Versen 39,40 aus „Die Sonne sinkt“. Er stellt fest: „Ist die Verschiedenheit zweier paralleler Ausdrücke eher positiver Natur, kommt es statt zu einer antonymischen zu einer metaphorischen Überlagerung der metonymischen Beziehung.“ In: Roman Jakobson, Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte. Suhrkamp 1976, S. 11, 12.

¹⁵ Von der Musik fordert Nietzsche, daß „sie heiter und tief ist, wie ein Nachmittag im Oktober“ (Ecce homo, KGW VI 3, S. 288). Zu Bizets ‚Carmen‘: „Diese Musik ist heiter“ (KGW VI 3, S. 9). Das Wortfeld, an dem ‚Heiterkeit‘ teilhat, ist ausgedehnt, es hat seinen Schwerpunkt im Terminus ‚halkyonisch‘; in „Der Fall Wagner“ nennt Nietzsche, als Gegenbild zum „schlechten Wetter“ der Wagnerschen Musik, das, „was wir Halkyonier bei Wagnern vermissen – la gaya scienza; die leichten Füße; Witz, Feuer, Anmuth; die grosse Logik; den Tanz der Sterne; die übermüthige Geistigkeit; die Lichtschauder des Südens; das glatte Meer – Vollkommenheit“ (KGW VI 3, S. 31). – Zu ‚halkyonisch‘ vgl. Stefan Sonderegger, Friedrich Nietzsche und die Sprache, eine sprachwissenschaftliche Skizze, in: Nietzsche-Studien 2, 1973, S. 20 f., der eine informative Herleitung und Darstellung dieses Terminus gibt.

der Strophe wird im Vergleich der als Klammern wirkenden Verspaare 41/47, 42/46 und 43/45 deutlich: „Welle und Spiel“ (V. 41) entspricht „Seele und Meer“ (V. 47), „schwer“ (V. 42) steht in Beziehung zu „ertrank“ (V. 46) und „Vergessenheit“ (V. 43) klingt in „verlernt“ (V. 45) wieder an. Die Szenerie wiederholt das Bild der vierten und fünften Strophe, doch scheint sich nun der Betrachter selbst mitten in der Szene zu befinden; denn der Vers in der Mitte der Strophe – und damit in der Mitte des ganzen dritten Teils – lautet: „müßig steht nun mein Kahn“ (V. 44).

Mit „mein Kahn“ wird ein Bild gesetzt, das an einen bekannten Satz von Schopenhauer erinnert:

Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis¹⁶.

Das ‚tobende Meer‘, die Umgebung des ‚Kahns‘, auf welchem, als dem ‚principium individuationis‘, ‚ruhig der einzelne Mensch sitzt‘, ist nun freilich ‚umgewertet‘ zum ‚Glück‘, zu ‚Welle und Spiel‘ (V. 41) – mit einem Wortspiel übrigens, das auf den Titel des Werkes, dem das Zitat entstammt, anspielt¹⁷. Das ‚tobende Meer‘ ist beruhigt, „glatt liegt Seele und Meer“ (V. 47), der Gegensatz von Welt und Individuum ist aufgehoben. Der Vergleich mit dem Satz von Schopenhauer schärft den Blick dafür, daß im Gedicht kein ‚Schiffer‘ genannt wird, sondern nur „mein Kahn“. Und dieser „Kahn“, der „müßig steht“, klingt deutlich an den „Fuß“, der „müde ward“ (V. 38) an¹⁸, er gerät damit in das Bedeutungsfeld ‚Tod‘, der in der sechsten Strophe noch „Vorgenuß“ war. Wenn der ‚Schiffer‘ nicht im ‚Kahn‘ ist, so lohnt es wohl zu fragen, was denn in V. 43 in ‚blaue Vergessenheit sank‘. Es ist das, „was je schwer war“ (V. 42), der ‚Schiffer‘ selbst. „Wunsch und Hoffen ertrank“ heißt es im korrespondierenden Vers 46: es ist der ‚einzelne Mensch‘, der das ‚principium individuationis‘ verlassen hat¹⁹.

¹⁶ Zitiert nach GT 1 KGW III 1, S. 24.

¹⁷ „Die Welt als Wille und Vorstellung“. Es kann ‚Vorstellung‘ als ‚Theater-Spiel‘ gelesen werden und ‚Wille‘ als (bloße) ‚Welle‘. ‚Wille‘/ ‚Welle‘ ist eine von Nietzsche geschätzte Paronomasie. Vgl. etwa den Aphorismus 310 „Wille und Welle“ aus „Die fröhliche Wissenschaft“ (KGW V 2, S. 226).

¹⁸ Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Formulierung in Peter Gasts Brief vom 20. September 1888, der die Änderung des ursprünglichen Titels der „Götzen-Dämmerung“, „Müßiggang eines Psychologen“, bewirkt hat: „In unserer Zeit kommt ausserdem der Müßiggang gewöhnlich erst nach der Arbeit, und das Mü kommt auch in Müdigkeit vor“ (KGB III 6, S. 309).

¹⁹ In Fragment 20 [46], KGW VIII 3, S. 361, wird dieser Gedanke noch in direkter Form ausgesprochen; der Schluß von Fragment 46 lautet: „wirf dein Schwerstes in das Meer! Hier ist das Meer, wirf dich ins Meer! Göttlich ist des Vergessens Kunst!“

Doch der ‚Kahn‘, der im Gedicht so spät erst in Erscheinung tritt, heißt auch noch etwas anderes. Die Schifffahrt als Metapher für das Dichten ist ein traditionsreicher, aus der römischen Antike kommender Topos. E. R. Curtius definiert seine Funktion: „Der Dichter wird zum Schiffer, sein Geist oder sein Werk zum Kahn“²⁰. So entsteht nun im ‚Blick und Glück‘ der neugefundenen Metapher die alte Metapher für das Gedicht: der „Kahn“, der genau in der Mitte des dritten Teils des Dithyrambus „steht“.

Der zentrale Vers verweist nicht nur, wie schon dargelegt, auf V. 38, sondern auch auf V. 6.: „müßig steht nun mein Kahn“ und „Meine Sonne stand heiß über mir“ bilden eine Opposition, die nun, wenn der ‚Kahn‘ ein Zeichen für das Gedicht selbst ist, signifikant wird. V. 6 erinnert ja, wie bemerkt wurde, eine dem Gedicht vorgängige Situation, die durch das Gedicht negiert werden sollte („Verheißung“, V. 3). Das scheint jetzt erreicht zu sein, denn der ‚Kahn steht müßig‘.

Das Hendiadyoin „Welle und Spiel“ bezeichnet das ‚Spiel der Wellen‘, die „glatte/ Fluth“ (V. 19/20), aber auch, als die Paronomasie ‚spielender Wille‘²¹ gelesen, den ästhetischen Zustand an sich. „Was je schwer war“ (V. 42), ist, bezogen auf V. 6, das, was vor dem Gedicht war und nun ‚vergessen‘ ist, das Vorästhetische. Vielleicht läßt sich sogar ‚schwer‘ – adverbial als ‚schwierig‘ verstanden – auf die poetologische Struktur des Gedichtes selbst beziehen, das ja erst im letzten Teil mit der Gleichsetzung von ‚Blick‘ und ‚Glück‘ zur Metapher, zu sich selbst fand.

Daß die „Vergessenheit“, der das Gedicht seine ‚Leichtigkeit‘ verdankt, „blau“²² ist, verweist auf das „Meer“, in dem sich der Himmel spiegelt. „Seele und Meer“ steht als Hendiadyoin für die Metapher ‚Meer der Seele‘ und bedeutet das Organon des Vergessens, das Unbewußte. ‚Meer‘ ist aber auch,

Der Aphorismus 227 aus „Der Wanderer und sein Schatten“ läßt sich als Kommentar dazu lesen. Es wird dort nämlich vom ‚ewigen Epikur‘ gesagt: „Auch hat er selber den eigenen Namen vergessen: es war das schwerste Gepäck, welches er je abgeworfen hat.“ Der Bezug auf Epikur, der in „Die Sonne sinkt“ unterschwellig präsent ist (vgl. oben Anm. 7), wäre aus dem Gesamtzusammenhang der ‚Zarathustra‘-Identifikationen im Dithyramben-Zyklus zu deuten, wo Epikur neben Empedokles, Oedipus, Sokrates, Alexander, Diogenes, Jesus und anderen zu stehen kommt. – Hinweise zur werkimmanenten Bedeutung Epikurs gibt der Aufsatz von Fritz Bornmann: Nietzsches Epikur, in: Nietzsche-Studien 13, 1984, S. 175 ff.

²⁰ Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern/München 1984, S. 139.

²¹ Vgl. Anmerkung 17. Die poetologische Legitimität, ‚Wille‘ als eine implizite Paronomasie von ‚Welle‘ zu lesen, ergibt sich jedoch schon aus dem Gedichttext selbst, indem das Verfahren in V. 39/40 mit der Paronomasie ‚Blick‘/‚Glück‘ vorgegeben wird.

²² Die Farbbezeichnung ‚blau‘ wird in den Dithyramben nur noch einmal, in „Unter Töchtern der Wüste“ verwendet. V. 11: „blaues Himmelreich“. Überhaupt verwendet Nietzsche ‚blau‘ sehr sparsam; im ganzen Text von „Also sprach Zarathustra“ finden sich nur zwei Belege.

im Topos vom ‚Dichterkahn‘, die Sprache. ‚Blaue Vergessenheit‘ wird in dieser Konstellation eine Chiffre²³ für das Medium des Gedichts.

Der Ausdruck „verlernt“ (V. 45) wird in dieser metapoetischen Perspektive bedeutsam. Bei genügender Hellhörigkeit in Bezug auf die lyrische Diktion wäre zu bemerken, daß „Sturm und Fahrt“, also die ‚stürmische Fahrt‘, eigentlich nicht ‚verlernt‘ werden kann. Auch wenn man unterstellt, es sei das seemännische Können bei ‚Sturm und Fahrt‘ gemeint, bleibt eine Unstimmigkeit, denn es ist windstill. Im topologischen Kontext der Schifffahrtsmetapher könnte diese Nuance in der Wortwahl jedoch sinnhaftig sein. Curtius referiert: „Der Epiker fährt mit großem Schiff über das weite Meer, der Lyriker mit kleinem Kahn auf dem Fluß“²⁴. Der ‚Kahn‘ auf dem ‚Meer‘, wie er sich im Dithyrambus zeigt, wirkt nun vor dem Hintergrund der Tradition als Ironie. Der Schiffer hat sich aufs offene Meer verfahren, der Dichter sein Metier ‚verlernt‘. Und er hat, da sein ‚Kahn‘ offenbar leer steht, wohl auch Schiffbruch erlitten. Damit erfolgt, gerade vermittelt des traditionellen Topos für das Dichten, eine Absage an die dichterische Tradition. Das Bild des leeren Kahns auf dem Meer wird zum selbstironischen Sinnbild für die Unangemessenheit des lyrischen Gedichtes, und der ‚müßige Kahn‘ bleibt der ‚müde Fuß‘. Das lyrische Subjekt jedoch, das, listig genug, in dieser Szenerie nicht auftaucht, ließe sich benennen: als der „verschlagne Schiffer“, wie es in „Das Feuerzeichen“, V. 5 und 22 heißt.

Die Schlußverse der Strophe sind metrisch identisch, syntaktisch chiasmatisch, sie stellen vielleicht eine Durchkreuzung dar, jedenfalls einen Abschluß. Das Gedicht scheint, in jeder Hinsicht, zuende zu sein. Es folgt aber noch eine letzte Strophe.

8. Sie ist, wie schon in dem im Zyklus voranstehenden Dithyrambus „Das Feuerzeichen“, durch eine zusätzliche Leerzeile von den übrigen abgehoben²⁵.

²³ Ein Exkurs zur Rezeptionsgeschichte: Gottfried Benn, der sich auf Chiffren verstand, schreibt in „Probleme der Lyrik“, 1951: „Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des ‚ligurischen Komplexes‘, von enormem ‚Wallungswert‘, das Hauptmittel zur ‚Zusammenhangsdurchstoßung‘, nach der die Selbstentzündung beginnt“ (Gesammelte Werke, hg. von D. Wellershoff, 1977, Bd. 1, S. 512). Das ist berühmt. Doch hat man bemerkt, was Benn, 12 Seiten zuvor in der Passage über Nietzsche: „Helligkeit, Wurf, Gaya — diese seine ligurischen Begriffe — rings nur Welle und Spiel, und zum Schluß: du hättest singen sollen, o meine Seele“ neben anderem auch zitiert? V. 41 aus „Die Sonne sinkt“, wo in V. 43 jener „Exponent des ‚ligurischen Komplexes‘“ steht. Primär.

²⁴ A. a. O., S. 138. Curtius illustriert diesen topologischen Sachverhalt mit einer Odenstrophe von Horaz. In Bezug auf die Kahn-Metaphorik in „Die Sonne sinkt“ hat dieses Beispiel fast die Qualität eines Zitatbeleges, denn in „Götzen-Dämmerung“ schreibt Nietzsche: „Bis heute habe ich an keinem Dichter dasselbe artistische Entzücken gehabt, das mir von Anfang an eine Horazische Ode gab“ (KGW VI 3, S. 148). Vgl. unten Anm. 31.

²⁵ Die letzte Strophe ist in beiden Reinschriften (Mp XVIII und DD 24) deutlich abgesetzt. Der größere Strophenabstand in der Handschrift, der offensichtlich darstellerische Funktion hat, ist in den bisherigen Editionen nicht abgebildet worden.

Die, zugegeben, bisher eher subliminale Korrespondenz mit „Das Feuerzeichen“ wird nun explizit, denn die letzte Strophe beginnt mit der Invokation „Siebente Einsamkeit!“ und zitiert offensichtlich den vorangehenden Dithyrambus. ‚Einsamkeit‘ verbindet sich rückwirkend mit den prosodisch gleichen Worten ‚Seligkeit‘ und ‚Heiterkeit‘, die, letztes Wort des zweiten und erstes Wort des dritten Teiles, im Gedicht an exponierter Stelle stehen (V. 33 und 34). Der metaphorisch dichteste Ausdruck der vorletzten Strophe, „blaue Vergessenheit“, enthält in der Ineinssetzung von ‚Meer‘, ‚Himmel‘ und ‚Seele‘ konstituierende Elemente der Chiffre ‚siebente Einsamkeit‘, die auch hier wieder mit der Konnotation ‚Tod‘ verbunden ist. Die Hervorhebung von ‚sieben‘ verweist auch in diesem Gedicht auf die Architektonik des Textes, (dreimal sieben Verse im Schlußteil), sie ist aber auch Signal der Korrespondenz zu „Das Feuerzeichen“ und erinnert an die Differenz zu den ‚sechs Einsamkeiten‘, die ‚nicht einsam genug‘ waren, nämlich „das Meer“. Der Ausruf „Siebente Einsamkeit!“ läßt sich nun als eigentliche Apostrophe bestimmen, als ‚Abwendung‘ vom bisherigen Geschehen des Gedichtes.

Das Subjekt des nächsten Satzes, das nun zum zweitenmal genannte „ich“, befindet sich in einer veränderten Situation. Im Tempuswechsel zum Präteritum „empfund“ (V. 49), wird jetzt das Gedicht selbst zur Erinnerung relativiert, in der emphatisch vorangestellten Negation „Nie“ klingt Ambivalenz mit, und die Aussage „Nie empfand ich/ ... wärmer der Sonne Blick“, läßt die Rückfrage: ‚als wann?‘ offen. Nur mit der Antwort ‚als jetzt‘, bezogen auf die Situation der voranstehenden Strophe, ist zwar noch eine vordergründige Kohärenz der drei Strophen des Schlußteils aufrecht zu erhalten. Im folgenden V. 50 wird dieser Zusammenhang jedoch auch auf der Ebene der Bildlichkeit durchbrochen. Denn mit den ‚glühenden Gipfeln‘, real vorstellbar als ‚Alpenglühn‘, wird eine neue, eine Gebirgslandschaft evoziert, die an einem Ort, wo ‚rings nur Welle und Spiel‘ ist, keinen Platz hat. Die jetzt erst auftretende Komparativ-Form, „näher“ (V. 50) und „wärmer“ (V. 51), entspricht der neuen vertikalen Dynamik, die sich im Wort „Gipfel“ (V. 52) konkretisiert und die zur bisherigen horizontalen Ausrichtung („glatt liegt Seele und Meer“, V. 47) in Opposition steht. Das Paradox in der Aussage „glüht ... Eis“ ist pointiert genug, daß es auch, selbst wenn das ‚Alpenglühn‘ gemeint ist, auf einem übertragenen Sinn insistiert. Das „Eis meiner Gipfel“ läßt sich – wenn nicht schon aus sich selbst, so spätestens im Rückgriff auf „Also sprach Zarathustra“²⁶ – als

²⁶ Vgl. das Kapitel „Auf dem Oelberge“ aus dem dritten Zarathustra: „am Eis der Erkenntniss erfriert er uns noch!“ – so klagen sie“ und zuvor: „So zeige ich ihnen nur das Eis und den Winter auf meinen Gipfeln – und nicht, dass mein Berg noch alle Sonnengürtel um sich schlingt!“ (KGW VI 1, S. 217 und 216).

Allegorie für ‚Erkenntnis‘ begreifen, welche, so die Logik der Bildlichkeit, über das Gedicht hinausragt.

Im Verb ‚empfinden‘ (V. 49), das für die Gesamtheit der sinnlich-ästhetischen Wahrnehmungen steht, die von ‚Dürsten‘ (V. 1) über die „Kühle“ (V. 5) bis zum ‚süßesten Vorgenuß‘ (V. 36) reichen, drückt sich bereits ein reflektiertes Wissen um den rein ästhetischen Charakter der einmaligen Erfahrung aus, deren ‚Nähe‘ und ‚Wärme‘ im Gegensatz zum „Eis meiner Gipfel“ steht. Die „süße Sicherheit“ und „der Sonne Blick“ sind Erinnerungen an die Metaphern von ‚Blick‘ und ‚Glück‘, die poetische Antwort auf den ‚schiefen Verführerblick der Nacht‘, der durch das Gedicht zum wärmenden ‚Blick der Sonne‘ verwandelt wird.

Die vierte und letzte Frage des Gedichtes („Glüht nicht ...“ V. 52) klingt an die erste („Schielt nicht ...“ V. 11–13) an und hat auch den gleichen, rhetorisch dubitativen Aussagestatus. Dem ‚Verführerblick der Nacht‘ kann durch das ‚Eis der Erkenntnis‘ widerstanden werden; dem ‚braunen Abgrund der Nacht‘, der Abgründigkeit der Frage ‚warum?‘, steht das ‚glühende Eis der Gipfel‘ gegenüber. Eine weitere Korrespondenz besteht schließlich mit dem Verspaar 27/28: „Schon glüht dein Auge/ halbgebrochen“, das mit „Schon glüht“ auf V. 52 („Glüht ... noch?“) vor- und mit „Auge“ auf V. 12 („Verführerblick“) zurückverweist. Die Verse 27/28 bilden die genaue geometrische Mitte des Gedichtes; die kompositorisch überspielte, hälftige Zäsur des Textes findet ihren Ausdruck in einer überraschend buchstäblichen Nebenbedeutung von V. 28: „halbgebrochen“.

Aufgrund der semantischen, syntaktischen, metrischen, numerischen, euphonischen und der – im Gedicht selbst thematisierten – metaphorischen Korrespondenzen wird deutlich, daß der Dithyrambus durch verschiedene, koexistente Ordnungsprinzipien strukturiert ist. Das führt zur Perspektivierung der poetischen Aussage im Text, die es ermöglicht, daß das lyrische Gedicht im Gedicht thematisch wird, aber auch, daß die außerpoetische ‚Erkenntnis‘ poetisch ‚eingeholt‘ wird; denn auch die ‚eisigen Gipfel der Erkenntnis‘ sind Gegenstand der ästhetischen Anschauung und ‚glühn‘ im Gedicht.

Die beiden letzten Verse des Dithyrambus lassen sich metrisch als ein korrekter Pentameter interpretieren und als Anspielung auf das Versmaß der Elegie verstehen. Das besondere Merkmal des Pentameters, die hälftige Zäsur zwischen zwei betonten Silben und die Betonung von erster und letzter Silbe, die dem Versmaß ihre eigentümliche Geschlossenheit verleihen, ist auch in der metrischen Form des Schlußsatzes, V. 53/54, deutlich ausgeprägt. Das trochäische Maß im ersten wird durch das daktylische im zweiten Halbvers kontrastiert und versinnlicht so den Gegensatz von Ruhe und Bewegung, der das Gedicht auch als Ganzes bestimmt.

Die Euphonie des Satzes ist vom Vokal ,i‘ geprägt, der durch ,e‘, ,u‘, ,a‘ und die Umlaute ,ei‘, ,au‘ gemildert wird: „Silbern, leicht, ein Fisch/ schwimmt nun mein Nachen hinaus“. Die exponierte Stellung der vier hellklingenden ,i‘-Laute am Anfang und Schluß der Halbverse²⁷ bewirkt einen Kontrast zur Schwere des Versmaßes. Sie verdeutlicht aber auch eine konsonantische Symmetrie: ,S -sch/sch -s‘, welche die beiden Halbverse verklammert. ,S‘ ist der schon im Titel alliterierende Buchstabe, welcher sich, wie angedeutet, in V. 4 und noch einmal in V. 26 als Zeichen der Subjektauflösung entziffern ließ. In der ,n‘-Alliteration im letzten Vers, „nun mein Nachen hinaus“, mag man einen Nachklang der umklammernden Alliteration in V. 1 vernehmen: „Nicht ... noch“. Die subliminalen lautlichen Korrespondenzen ließen sich noch weiter verfolgen, etwa wenn man an den extremen ,i‘-Vokalismus in V. 11–13 erinnert; es zeigt sich jedoch schon, daß die Schlußverse, die klanglich in sich ruhend wirken, strukturierte und semantisierbare Phonementsprechungen zum ganzen Gedicht aufweisen.

Die Inversion im ersten Halbvers, „silbern, leicht, ein Fisch/ schwimmt“ bildet eine Hypallage für ,ein silberner, leichter Fisch schwimmt‘. Der ,Fisch‘ wird zur vorangestellten Metapher des im zweiten Halbvers genannten „Nachen“, der wiederum eine Metapher ist. Damit findet sich, modellhaft, im letzten Satz des Textes die gleiche metaphorische Struktur wieder, die das Gedicht im Ganzen prägt.

Der ,Nachen‘, der ,hinausschwimmt‘, ist Bild für das Ende des Gedichts, wieder in Umkehrung des traditionellen Topos, wo das Schiff in den Hafen einkehrt und gerade nicht hinausfährt²⁸. Aber wodurch bewegt sich „nun mein Nachen“ plötzlich, wenn doch das Meer ,glatt liegt‘ (V. 47)? Ist es der Blick auf „das Eis meiner Gipfel“ in V. 52? Der Bewegungsimpuls, der Fahrtwind, muß vom ersten Teil des Gedichtes kommen, auf den V. 52 zurückverweist. Denn die „plötzlichen Winde“, die „kühlen Geister“ (V. 8, 9) bleiben, von da an, wo der ,Verführerblick“ (V. 12) erscheint, wirkungslos, bis V. 52 herrscht ,halkyonische‘ Windstille. Die fünf Strophen, die dazwischen liegen, dauern so lange, wie das, von dem sie handeln, dauert: einen ,Augenblick‘. Es ist der Moment, der zwischen dem Aufkommen eines ,plötzlichen Windes‘ und der Bewegung des ,Nachens‘ liegt. Die Pneuma-Anspielung der Luft-Metaphorik in den ersten beiden Strophen des Gedichts bekommt jetzt einen Sinn, der über das Gedicht hinausweist. Sie bedeutet

²⁷ Die erste Reinschrift des Gedichtes (Mp XVIII) hat im letzten Wort des Gedichtes eine auffällige Variante: „in’s Nichts“ für „hinaus“. Hier ist der letzte Vokal in der betonten Silbe ein ,i‘, und die euphonische Struktur scheint noch konsequenter verwirklicht.

²⁸ Vgl. Curtius, a. a. O., S. 138: „Der Schluß des Ganzen ist das Einlaufen in den Hafen“. Vgl. dazu die Formulierung in einer bisher unveröffentlichten Vorstufe des Gedichtes: „Jetzt erst, wo auch der Wunsch erstarb,/ wird ihm Hafen das Meer“.

gerade nicht, wie sich vordergründig vermuten ließe, die Inspiration des Gedichts. Vielmehr fordern die „kühlen Geister“ eine Erkenntnis, die im Gedicht nicht ausgesprochen werden kann, sondern im Bild der ‚Eis-Gipfel‘ als Negation des lyrischen Gedichtes chiffriert wird.

Im Wort „Nachen“ klingt „die Nacht“ (V. 13) an, welche nun, nach Sonnenuntergang, das unbestimmte Ziel des „Nachens“ wird. Eine traditionelle symbolische Konnotation von „Nachen“, die sich damit einstellt, ist: ‚Nachen des Todes‘²⁹. Nach ‚süßester Vorgenuß des Todes‘ (V. 35/36) läßt sich „näher mir süße Sicherheit“ (V. 50) als Euphemismus für den nahen ‚sicheren‘ Tod verstehen, der sich „nun“, V. 54, im Bild des ‚Nachens‘ symbolisch vollzieht. Der ‚Nachen‘ als Symbol des Todes am Ende des Gedichts verbindet die zwei so disparat erscheinenden Bedeutungen von ‚Kahn‘ — als Bild des ‚principium individuationis‘ und als topische Metapher für das Gedicht — ineins: mit dem Versinken des individuellen Prinzips im Gedicht schwindet auch die Bedingung der Möglichkeit des lyrischen Gedichts. Was bleibt, ist die Erkenntnis eines subjektlosen ‚s‘, das keinen Namen hat — „Verheißung ist in der Luft“. Der ‚Nachen‘ „schwimmt nun“ und steht damit in Opposition zum „Herz“ (V. 2), das ‚noch durstet‘ (V. 1). Die Metapher „Fisch“ für „Nachen“ ist auch Metapher für das erlöste ‚Herz‘, das der ‚heißen Sonne‘ entkommen ist. Der ‚Fisch‘ ist — ‚schwimmt‘ — „Silbern“. Das ist ein Antonym zu ‚gülden‘, der Farbe der ‚sinkenden Sonne‘ (V. 19), ‚silbern‘ ist die ‚Nacht‘. Auch mit diesem Gegensatz bezieht sich die Schlußszene des Gedichts auf den Beginn, die Opposition ‚Sonne‘ / ‚Nacht‘, wo das ‚Herz‘ dem ‚Verführerblick der Nacht‘ ausgesetzt ist. Aber die ‚güldene Heiterkeit‘ (V. 34), Reflex der durch die Sonne ‚vergüldeten Fluth‘ (V. 19), läßt sich, wie dargelegt wurde, auch autoreflexiv auf die ästhetische Qualität des Gedichts beziehen, auf seine ‚Leichtigkeit‘. Im Ausdruck „Silbern, leicht“ bleibt die ästhetische Selbstreflexion erhalten. Aber sie gilt nicht mehr dem ‚vollkommenen‘ Gedicht, sondern seiner dichterischen Verabschiedung.

„Silbern“ ist die letzte, siebente Farbe, die im Gedicht genannt wird — in der letzten, sieben Verse umfassenden Strophe, die mit der Apostrophe: „Siebente Einsamkeit!“ beginnt. Das Wort ‚silbern‘, das in den Dithyramben

²⁹ Das Motiv vom ‚Kahn des Todes‘ findet sich auch in dem symbolisch verrätselten Gedicht „Der geheimnisvolle Nachen“. Der frühere Titel lautete „Das nächtliche Geheimnis“ (KGW V 2, S. 327 und S. 8). Die Transformation des Titels ließe sich als Hypallage der Paronomasie ‚Nacht‘ — ‚Nachen‘ beschreiben. In dem Gedicht selbst ist nur von einem „Kahn“ die Rede. In „Also sprach Zarathustra“ kommt — wie R. Rzepka/ J. u. W. Anuschewski, Index zu Friedrich Nietzsche „Also sprach Zarathustra“, Essen 1983, belegt — ‚Kahn‘ nur einmal vor: „einen goldenen Kahn sah ich blinken auf nächtigen Gewässern“ (KGW VI 1, S. 278). Das Wort ‚Nachen‘ findet sich mehrmals, eine schöne Parallelstelle ist: „Da steht der Nachen, — dort hinüber geht es vielleicht in's grosse Nichts. — Aber wer will in diess ‚Vielleicht‘ einsteigen?/ Niemand von euch will in den Todes-Nachen einsteigen!“ (KGW VI 1, S. 255).

sonst nicht vorkommt, enthält das Wort ‚sieben‘ schließlich auch als Kryptogramm: SI(L)BE(R)N. In dieser Häufung von kompositorischen Mitteln wird das Wort ‚silbern‘ zur Chiffre. Der ‚Fisch‘, noch ‚silbern‘, wird die Färbung der ‚siebenten Einsamkeit‘ haben, denn „unter schwarzem Himmel“, im Dithyrambus „Das Feuerzeichen“ (V. 3) ist ‚weißgrau‘ (V. 7) die Farbe der ‚Zeichen‘ (V. 11). Der ‚Fisch‘ bewegt sich hinaus und zurück, zum Dithyrambus in der Mitte des Zyklus³⁰, dessen Schluß lautet: „fangt mir, dem Fischer auf hohen Bergen,/ meine siebente, letzte Einsamkeit! —“ (V. 26/27 in „Das Feuerzeichen“). Der FISCH ist auch, als Anagramm, das SCHIF(F) und ist der ‚Nachen‘ eines der ‚verschlagnen Schiffer‘ (V. 5 und V. 22), für welche die ‚Feuer- und Fragezeichen‘ bestimmt sind, und von denen ‚Antwort‘ erwartet wird (V. 6 und V. 25). Der ‚silberne Fisch‘, die Metapher der Metapher für das sich selbst überholende Gedicht, scheint eine Antwort zu enthalten an jenen „Fischer auf hohen Bergen“. Denn der ‚Fisch‘ läßt sich als Zeichen entziffern für das vom ‚Glück‘ eingeholte flüchtige ‚ich‘, das apostrophierte ‚es‘, das als der schlangenförmige Buchstabe ‚S‘ ein gespiegeltes Fragezeichen ist.

Doch ein ‚Fisch‘ ist auch, wie jeder weiß, von Natur aus — stumm.

„In gewissen Sprachen ist Das, was hier erreicht ist, nicht einmal zu wollen. Dies Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff, nach rechts und links und über das Ganze hin seine Kraft ausströmt, dies minimum in Umfang und Zahl der Zeichen, dies damit erzielte maximum in der Energie der Zeichen — das Alles ist römisch und, wenn man mir glauben will, vornehm par excellence. Der ganze Rest von Poesie wird dagegen etwas zu Populäres, — eine blosse Gefühls-Geschwätzigkeit“. (GD „Was ich den Alten verdanke“ 1, KGW VI 3, S. 148 f.) Mit dieser Charakterisierung der Horazischen Oden — niedergeschrieben in demselben Jahr, in welchem „Die Sonne sinkt“ komponiert wurde — beschreibt Nietzsche auch seine eigene „sehr ernsthafte Ambition nach römischem Stil“ (KGW VI 3, S. 148). Das Lob auf Horaz ist zugleich eine Leseanweisung für Nietzsches eigenes Gedicht, das nur eine seiner „vielen Möglichkeiten des Stils“ (KGW VI 3, S. 302) darstellt³¹.

³⁰ Schon Peggy Nill hat in ihrem Buch: *Vita Femina, Nietzsches Konzeption des Selbst*, Frankfurt 1985, S. 146, die Beobachtung gemacht, daß der „Fisch“, den sie als die „Seele, unterwegs zur Unsterblichkeit“ interpretiert, auf den „Fischer“ in „Das Feuerzeichen“ zu beziehen ist.

³¹ Daß Nietzsches Werk nicht nur in einem Stil geschrieben ist, sondern eben „die vielfachste Kunst des Stils“ (KGW VI 3, S. 302) zeigt, ist offensichtlich in der ohnehin in den Anfängen steckenden Stilkritik der Schreibweise Nietzsches noch keine Selbstverständlichkeit. Anders

Der Dithyrambus „Die Sonne sinkt“ — das einzige genuin poetische und zugleich metapoetische Gedicht im Zyklus der „Dionysos-Dithyramben“ — führt den lyrischen Stil exemplarisch vor. Es reproduziert dabei die von Nietzsche bei Horaz festgestellten Eigenheiten des ‚römischen Stils‘³². Im Hinblick auf Horaz ist die Eingebundenheit des Gedichtes in die klassische Tradition der Poetik ebenso deutlich, wie die innovatorische Kraft des in sich reflektierten poetischen Gebildes spürbar wird. Doch die Innovation des Gedichtes, seine — historisch geredet — ‚Modernität‘, liegt gerade in der Verabschiedung der Verbindlichkeit jeder lyrischen ‚Aussage‘. Das Gedicht teilt ein „Glück“ mit, das nur im ‚Augenblick‘ des lyrischen Zustandes besteht und notwendig über sich „hinaus“ verweist. Freilich ist die Sinn-Negation des lyrischen Gedichtes sowenig das letzte Wort über die Möglichkeit der dichterischen Rede, wie die Einsicht in die Notwendigkeit der ‚wissentlichen Lüge des Dichters‘ ein endgültiges Resultat festschreibt.

ist das Urteil von Hans-Martin Gauger in seiner Untersuchung: Nietzsches Stil am Beispiel von „Ecce homo“ (in: Nietzsche-Studien 13, 1984, S. 332 ff.) in Bezug auf die zitierte Stelle aus „Götzen-Dämmerung“ kaum zu erklären: „Seine — überaus eindrucksvolle — Kennzeichnung einer Horazischen Ode paßt jedenfalls nicht auf seinen eigenen Stil“ (ebd. S. 337).

³² Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Betonung auf der mehrfachen Funktion des Wortes, dem neben „Klang“ und „Begriff“ auch ausdrücklich die topische Funktion („als Ort“) im „Mosaik von Worten“ zugeschrieben wird.